

М. Н. Рава
Уральский федеральный университет,
г. Екатеринбург

Экфрастический дискурс в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (на примере женских образов)¹

В сюжете романа Ф. М. Достоевского «Идиот» обращают на себя внимание художественные реминисценции, непосредственно относящиеся к двум видам искусства: поэзии и живописи. Для их исследования широко используется термин *экфрасис*, восходящий к античной риторике и этимологически обозначающий в переводе с греческого 'указывать', 'делать понятным', 'объяснять' (см.: [Костантини, с. 31]). Обычно в литературоведении этот термин употребляется по отношению к живописному искусству, что объясняется его генезисом: в софистике экфрасисом назывался «жанр блестящего обособленного отрывка ... посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства» [Новикова, с. 94]. Современное значение экфрасиса включает в себя не только изобразительный аспект: так, Л. Геллер определяет его как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер, с. 8]. Это содержание термина мы и возьмем за основу в данной статье, поскольку оно представляется наиболее адекватным для изучения различных типов экфрасисов, вступающих в сложные взаимосвязи между собой. Живописный дискурс занимает в романе «Идиот» ключевое место, однако система дискурсов произведения в целом только лишь им не исчерпывается. Мы выделяем три вида экфрасисов: музыкальный, живописный и поэтический. В разное время тему экфрасиса в

¹ Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Елены Константиновны Созиной.

романе Достоевского «Идиот» затрагивали М. Костантини [Костантини, с. 31], Е. Г. Новикова [Новикова, с. 79], Д. Токарев [Токарев, с. 64] и другие исследователи.

Музыкально-поэтический экфрасис. Исполнение музыкальных произведений персонажи романа — Настасья Филипповна, Аглая с матерью и сестрами, князь, Евгений Павлович Радомский — слышат лишь один раз, в сцене отдыха на воксале, их названия при этом не упоминаются. Может показаться, что Достоевский не включает в роман музыкальный экфрасис, хотя это не совсем верно. Его функции берет на себя экфрасис поэтический. В данном исследовании мы будем придерживаться литературоведческой концепции, предполагающей происхождение поэзии от античного хорового пения, а потому поэтический дискурс приобретает для нас особую актуальность.

Вяч. Иванов, определяя «пятникниже» Достоевского как роман-трагедию (см.: [Иванов, с. 491]), руководствуется сходством ключевых характеристик поэтики произведения с классическими греческими трагедиями, в которых хор является одним из субъектов действия. К этой жанровой «этимологии» произведений Достоевского он добавлял их связь с христианской трагедией. В целях рассмотрения экфрастического дискурса попробуем развить его мысль.

Если попытаться сопоставить сюжет романа «Идиот» с античной трагедией, то можно заметить, что ведущую роль в своеобразном «хоре» персонажей берут на себя Настасья Филипповна и Аглая: именно они воплощают в себе категорию софийности, во многом определяющую развитие сюжета. Скриптор Мышкин — корифей этого хора, руководящий его действием и периодически исполняющий «сольные партии».

Роль поэзии в романе непосредственно связана с пушкинским «Бедным рыцарем». В «Балладе о бедном рыцаре» «под редакцией» Аглаи Епанчиной присутствует мотив возвращения:

Возвратясь в свой замок дальний,
Жил он, строго заключен,
Все безмолвный, все печальный,
Как безумец умер он [Достоевский, 2015, с. 260]².

² Далее роман Ф. М. Достоевского цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Почему Аглая, которой князь Мышкин сам описал впечатления от жизни за границей во всех сопутствующих им эмоциональных переживаниях, опустила в своей «редакции» баллады строфу о встрече рыцарем «мимолетного видения» Девы Марии под Женовой?

Восстановим пропущенную строфу из стихотворения Пушкина, которую Аглая не смогла или не захотела прочесть:

Путешествуя в Женеву,
На дороге у креста
Видел он Марию деву,
Матерь господа Христа [Пушкин, с. 248].

Все строфы, выпущенные Аглаей, так или иначе затрагивают тему борьбы Божественного с человеческим: мольба Пресвятой Деве без почитания Бога-Отца и Сына, смерть без причастия, попытки Беса низвергнуть душу рыцаря «в свой предел» [Там же, с. 249] и заступничество его «идеальной возлюбленной». Это позволило ей сделать агиографическую историю светской. Здесь место «идеальной возлюбленной» занимает не бесплотный дух, но вполне реальная и осязаемая женщина.

По мнению Т.А. Касаткиной, в эпизоде чтения баллады о «Бедном рыцаре» находит отражение традиция рыцарских романов с их «идеальной любовью» (*fin amor*) и культом Прекрасной Дамы — но уже не Пречистой Девы. Все это — следствие восприятия Мышкиным облика Настасьи Филипповны в качестве портрета, но не в качестве иконы, а значит, потери им связи «лица — с ликом, образа — с прообразом» [Касаткина, с. 226].

Играющей на фортепиано Александре Епанчиной отводится в развитии сюжета второстепенная роль: она не участвует в конструировании музыкального дискурса в сюжете романа, но всего лишь служит указанием на его возможное наличие. В соответствии с генезисом жанра романа-трагедии, хор и корифей (князь Мышкин) становятся важными участниками действия. Поэзия, воплощенная пушкинским стихотворением, как бы вспоминает о своем происхождении и занимает роль «хоровых песен», полноправно беря на себя функции музыкального экфрасиса.

Живописный экфрасис. Связывая имя художника Ганса Гольбейна Младшего с творчеством Достоевского, обычно ограничиваются упоминанием картины «Мертвый Христос

в гробу». Но этого явно недостаточно. Описывая внешность Александры, Мышкин сравнивает ее с гольбейновой Мадонной в Дрездене («Дармштадтская мадонна»).

Ведущее место в сюжете произведения действительно занимает живописный дискурс, связанный с Христом Гольбейна. Его смысловое содержание также подчинено идее воскресения. Однако образ мертвого Христа служит не ее воплощением, а лишь средством «визуальной репрезентации того, что уже было дискурсивно обозначено» [Токарев, с. 79]. Это — пример того случая, когда наблюдателю важен контекст изображения. Достоевский (а равно и его героя, Мышкин) видел картину Гольбейна в музее, а не в храме, для оформления которого она была предназначена. Более того, данный экфрасис не является апофатическим, поскольку в нем не фиксируется божественный прообраз. От одного взгляда на разлагающееся тело утопленника, послужившего прототипом персонажа картины, «у иного и вера может пропасть» [с. 225]. Как писал Д. Токарев, именно «отсутствие Христа в мертвом теле» иллюстрирует идею Христова Воскресения и делает его потенциально возможным [Токарев, с. 71].

Остальные живописные экфрасисы романа служат дополнительными штрихами в выражении этой идеи. Большинство из них связано с Аделаидой Епанчиной. Сама она ничего не знает о гольбейновом Христе, однако образ Иисуса Христа косвенно возникает в связи именно с ее живописью. Когда едва познакомившийся с Аделаидой Мышкин предлагает ей нарисовать крупный план лица человека, которого привели на эшафот, она объясняет свой отказ так: «Как лицо? Одно только лицо? Странный сюжет будет, да и какая же тут картина?» [с. 66]. В соответствии с классификацией Е. Г. Новиковой, изображение «лица приговоренного» является первым полным диалогическим экфрасисом, упомянутым в произведении (см.: [Новикова, с. 80]).

Очевидно, это первое воспоминание Мышкиным о базельской картине; однако в процессе припоминания сюжет живописного полотна подвергся «перекодировке» и стал восприниматься как текст. Из внешнего наблюдателя герой стал нарратором в соответствии со своей функцией скриптора. Переведенный в зрительный план, процесс этот выглядит так: наблюдатель подходит к картине вплотную, что позволяет ему воспринять лишь ее фрагмент и искажает восприятие смысла целого изображе-

ния; Ж. Женнетт назвал этот процесс «внешней фокализацией» (см.: [Женетт]). Так Мышкин обозначил нарратив, общий для сюжета романа и картины Гольбейна, — смерть Христа и его возможное воскресение.

В статье о дескриптивных и нарративных аспектах анализа живописного экфрасиса Д. Токарев сопоставляет портрет отца Рогожина с «Мертвым Христом» Гольбейна, объясняя это общим контекстом и семантическим статусом изображений. Как и утопленник, репрезентирующий Христа, отец, Семен Парфенович, становится объектом восприятия после своей смерти (см.: [Токарев, с. 78]).

Аделаида не могла видеть живописного полотна Гольбейна и не была способна проследить за логикой мысли князя. Более того, она не может придумать сюжет для картины самостоятельно, поскольку «взглянуть не умеет». Ее удел — копировать пейзажи с эстампа.

Однако в середине романа, когда чтение Аглаей «Бедного рыцаря» актуализирует миф о Вечной Женственности, Аделаида вдруг «прозревает». На следующий день после скандала, учиненного Антипом Бурдовским и компанией, она заходит проводить князя Мышкина и наконец-то обнаруживает подходящий сюжет для своей картины: «Аделаида заметила сейчас в парке одно дерево, чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, все в молодой зелени, с дуплом и трещиной; она непременно, непременно положила срисовать его!» [с. 314]. Метафорический образ умирающей и воскресающей флоры восходит к общему для европейской культуры мифу о вечном возрождении.

Дерево Аделаида так и не срисовывает, да и вообще не пишет ни одной картины. Таким образом, живописные экфрасисы, связанные с Аделаидой Епанчиной, служат дополнительными штрихами, помогающими выразить идею Христова Воскресения — однако не воплотить ее.

Неспособная к творчеству, Аделаида тем не менее становится непосредственной участницей еще одного экфрасиса. Это «Три грации» — шедевр античной скульптуры, выставленный в одном из залов Лувра. При чтении «Зимних заметок о летних впечатлениях» Достоевского становится ясно, что о «цитировании» одноименного шедевра живописи не может идти речь:

Достоевский с презрением отзываясь о «говядине Рубенса» [Достоевский, 2009]. Принято считать, и не без оснований, что сестры Епанчины воплощают собой архетип трех граций, одна из которых — Аглая — поворачивается к Мышкину спиной. Именно с Аглаей он связывает высказывание о том, что «красота — загадка». Ближе к кульминации сюжета воплощение архетипа трех граций претерпевает изменение, поскольку автор связывает его с другими женскими персонажами. Мышкин смог увидеть две части «расколотой» Софии — и тут же осознал невозможность их слияния в единое целое. Теперь красота Аглаи и Настасьи Филипповны уже не является для него «загадкой». Поэтому роль девушки-«грации», чей лик недоступен взору князя, взяла на себя Вера Лебедева. Явление Веры с малолетней сестрой Любовью на руках — живописный экфрасис, отсылающий к классическому иконическому сюжету «Богородица и Христос».

Художницей в полном смысле этого слова можно назвать, скорее, Настасью Филипповну: в доме Тоцкого, где она жила, будучи подростком, среди прочего были эстампы, карандаши, кисти и краски. Более того, в письме к Аглае она «рисует» икону Христа вербальными средствами. Характерно, что свой «экфрасический портрет» она завершает словами «вот моя картина» [с. 473]. Е. Г. Новикова называет этот заключительный экфрасис «изображением Иисуса Христа в вечности христианской жизни земного человечества» [Новикова, с. 86].

Полный дискретный (т. е. прерывистый) экфрасис — портрет Настасьи Филипповны — упомянут в романе 11 раз. Данный экфрасис выводит на первый план мотив страдания, через который Мышкину раскрывается красота в ее «целостном» виде.

Выводы. Генезис романа-трагедии предполагает преобразование музыкального экфрасиса в поэтический по принципу хоровой песни, в которой участвуют хор и корифей, замещающий автора. Место корифея осталось за Мышкиным как персонажем, в образе которого воплощен архетип скриптора.

Все элементы системы живописных экфрасисов так или иначе восходят к одному из ключевых мотивов произведения — воскресению (что тождественно вечному возрождению). Он перекликается с фрезеровским мифом об умирающем и воскресающем боге. Ярче всего это выражается во втором «нулевом» экфрасисе, связанным со старым деревом, на ветвях которого

шелестит молодая зелень. Оно, как и лицо приговоренного к казни, не было нарисовано Аделаидой.

Женские персонажи, отвечающие за реализацию экфрасисов, были готовы перейти от мимесиса к творчеству — однако что-то помешало им осуществить этот переход, и стремление спасти красоту посредством искусства потеряло свою актуальность.

Список литературы

Альми И. Л. Романы Ф. М. Достоевского и поэзия : учеб. пособие к спецкурсу. Л. : Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1986. 76, [7] с.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : сб. тр. Лозан. симп. М. : МиК, 2002. С. 5–22.

Достоевский Ф. М. Идиот. М. : АСТ, 2015. 640 с.

Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях (1863). [2009]. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0040.shtml (дата обращения: 01.06.2018).

Женетт Ж. Фигуры : т. 1–2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. И. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель : Foyer oriental chretien, 1987. Т. IV. 1987. С. 399–436 [Электронный ресурс]. URL: https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/02papers/4_172.htm (дата обращения: 01.06.2018).

Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М. : Наследие, 1996. 336 с.

Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. М. : Новое лит. обозрение, 2013. С. 29–35. (Очерки визуального).

Новикова Е. Г. Живописный экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Статья 2. Пять картин // Вестник Томского государственного университета. Сер. Филология. 2013. № 6 (26). С. 78–86.

Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : Гос. изд-во худож. лит, 1959. Т. 2 : Стихотворения. 1823–1836. 799 с.

Токарев Д. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна–Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля–Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. М. : Новое лит. обозрение, 2013. С. 61–109. (Очерки визуального).